

rungspunkten für derartige Bilder. Auch das wohl bekannteste zeitgenössische Gemälde, das die politischen Ereignisse für die Nachwelt festhalten sollte, ist nie fertiggestellt worden: Davids monumentaler *Ballhauschwur*, von dem neben dem Entwurf nur vier der auf der überdimensionalen Leinwand angelegten Porträtköpfe ausgeführt wurden und der gerade dadurch ein eindringliches Zeugnis der Unbeständigkeit der Zeit ablegt.

Auch wenn nicht die Werke selbst, sondern die Künstler, ihr politisches Engagement und die Entwicklung der künstlerischen Institutionen im Mittelpunkt von Walczaks Studie stehen, hätte doch eine eingehendere Diskussion der Bildquellen für die Argumentation sinnvoll nutzbar gemacht werden können (vgl. Philippe Bordes [Hg.], *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution. 1789–1799*, Paris 1988). Gerade weil die *artistes citoyens* während

der Revolution nicht nur zum Bajonett, sondern eben auch zum Pinsel oder zur Feder griffen (*Abb. 4*), lohnt sich ein verstärkter *regard croisé* von Künstlersozialgeschichte und objektorientiertem, bildkritischem Ansatz. Dafür hat Gerrit Walczak mit seiner materialreichen und detaillierten Studie jedoch eine Ausgangsbasis geschaffen, die Künstler und Institutionen nicht nur der Revolutionszeit, sondern der gesamten zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in neuem Licht erscheinen lässt.

DR. DES. MARLEN SCHNEIDER

Universität des Saarlandes,

DFG-Graduiertenkolleg

„Europäische Traumkulturen“ (GRK 2021),

Campus C5 3, Raum 213, 66123 Saarbrücken,

marlen.schneider@uni-saarland.de

„Das achte Weltwunder“: Die Kunstsammlung Philipps IV. im Alcázar von Madrid

Gloria Martínez Leiva/
Ángel Rodríguez Rebollo
El Inventario del Alcázar de Madrid en 1666. Felipe IV y su colección artística. Ediciones Polifemo, Madrid 2015. 672 S., zahlr. Abb., Pläne, CD-Rom. ISBN 978-84-163-3515-2. € 75,00

ten *Museo Nacional del Prado* bilden sollten, hatte hier der größte Kunstmäzen des spanischen *Siglo de Oro*, König Philipp IV. (1605–1665), während beinahe seiner gesamten Regentschaft von 1621 bis 1665 zusammengetragen? Und wo genau befanden sich im Königspalast von Madrid die in den Inventaren beschriebenen Sammlungsräume, die teils als offizielle Repräsentationsräume dienten und teils, wie die *Bóvedas del Tiçiano*, höchst privater Natur waren?

PASSIONIERTER KUNSTSAMMLER

Auch wenn bereits seine Vorgänger, beginnend mit Karl V., Kunst sammelten, war es doch der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron, der in einem später nie wieder erreichten Ausmaß hochrangige Kunstwerke ankaufte, um seine Paläste in und um Madrid damit zu schmücken. Während Philipp in den 1630er Jahren vor allem den *Palacio del Buen Retiro* und das Jagdschloss

Welche Vorstellung können wir uns von der Kunstsammlung im königlichen Alcázar von Madrid im Jahr 1686 machen, die 1.859 „pinturas y otros adornos“ (901), genauer gesagt: 1.547 Gemälde und 312 Statuen, Prunkstücke, Spiegel und vieles mehr umfasste? Welche Gemälde und Artefakte, die später den Grundstock des 1819 eröffne-



Abb. 1 Louis Meunier, Hauptfassade des Alcázar von Madrid, in: *Diuersas Vistas de Las casas y Jardines de plazer del Rei despana dedicado a La Reina*, 1665. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5824, fol. 2 (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2015, S. 23)

Torre de la Parada königlich ausstattete, wandte er sich ab 1640 neben dem Escorial insbesondere dem Alcázar zu. An Heiligabend 1734 durch einen Brand zerstört und bis 1764 durch den heutigen Palacio Real ersetzt, hatte sich der Alcázar im Verlauf des 17. Jahrhunderts von einer maurischen Festung am westlichen Stadtrand von Madrid zu einer repräsentativen Palastanlage gewandelt, die als königliche Hauptresidenz und Regierungssitz zugleich den Mittelpunkt des spanischen Weltreiches bildete (Abb. 1).

„Jüngst wurde“, so schrieb der spanische Chronist Lázaro Díaz del Valle Ende der 1650er Jahre, „der Palast so edel verziert und vergrößert, dass er die Zahl der Weltwunder erhöht. Unzweifelhaft gibt es auf der ganzen Erde keinen zweiten Fürsten, dessen Palast noch kostbarere und bewundernswere Gemälde und Statuen aus Bronze und Marmor sowie noch ausgesuchtere, prunkvollere und noch verschwenderischere Ausstattungsgegenstände schmücken [...]“. (Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton 1986, 67, Übers. des Verf.) Und selbst die chauvinistischen Franzosen konnten dem Gemäldeschmuck im *Real Alcázar* ihre Bewunderung nicht versagen. Der zweite Herzog von Gramont, der 1659 seinen Vater an den spanischen Hof be-

gleitete, schrieb: „In den Räumen finden sich keine Verzierungen außer in dem Saal, in dem der König Gesandte empfängt. Dafür sind die Gemälde wirklich bewundernswert, alle Säle sind voll davon.“ (Orso 1986, 3, Übers. des Verf.). Hatte Philipp IV. im Urteil der Nachwelt auf politischem Parkett versagt und sein Königreich in den Ruin getrieben, so konnte keiner seiner europäischen Konkurrenten mit seiner Kunstsammlung mithalten. Orso fasst pointiert, wenn auch etwas vereinfachend zusammen: „Philip the Statesman might have been a failure, but Philip the Maecenas was triumphant“ (ebd., 8).

Bisher waren die beiden für Philipps Sammlungstätigkeit zentralen Inventare der Jahre 1666 und 1686 nur entweder in voneinander stark abweichenden Teil-Fassungen oder in der getippten Abschrift von Francisco Javier Sánchez Cantón (<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/buscador> [Zugriff: 18.9.2016]) zugänglich. An vielen Stellen schwer lesbar, eignen sie sich als Arbeitsgrundlage nur bedingt. Yves Bottineau hat von 1956 bis 1958 in der Zeitschrift *Bulletin Hispanique* das Inventar von 1686 transkribiert und als erster den Versuch unternommen, die aufgelisteten Werke mit erhaltenen Gemälden zu identifizieren und zudem eine erste

Abb. 2 Diego Velázquez, *Las Meninas* (Ausschnitt), 1656. Öl/Lw., 318 x 276 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2015, S. 130, Abb. 73)



Orientierung hinsichtlich der Raumabfolge auf Grundlage der Beschreibung des Inventaristen zu geben. Doch erst das anzuzeigende Buch von Gloria Martínez Leiva und Ángel Rodríguez Rebollo erschließt erstmalig die gesamte Alcázar-Sammlung des *Rey planeta* ein Jahr nach seinem Tod 1665 in mustergültiger Vollständigkeit und lokalisiert zudem sämtliche im Inventar von 1666 vermerkten Palasträume, was einer kleinen Sensation gleichkommt.

DIE INVENTARE

Das gedruckte Buch enthält nach einer umfangreichen Einführung zur Sammlung und Lokalisierung der Räume das von den Autoren ausführlich kommentierte Inventar von 1666 (181–625). Auf der beigelegten CD-Rom finden sich in einer Übersichtsdatei (und zusätzlich im PDF-Format) neben demselben ergänzend weitere, ebenfalls in dieser Art kommentierte Inventare aus den Jahren 1647 (*Inventario del Oratorio de la reina Isabel de Borbón*, 675–685), 1653 (*Piezas en el Guardajoyas del Alcázar de Madrid*, 686–690) und 1686 (Inventar der Gemälde der *Capilla Real* [691–692], des *Oratorio del Cuarto Vajo que cae a La Priora* [693–699], des *Salón de los Espejos* [700–724], des *Quarto Vajo que llaman del Príncipe que cae a la plazuela de Palacio* [725–745] sowie zweier direkt daran anschließender Räume in der *Torre Dorada* [746–754]).

Zahlreiche der in dieser ‚trockenen‘ Auflistung enthaltenen Gemälde kennt jeder Kunsthistoriker aus seinem imaginären Bilderfundus: So schmückten Federico Baroccis *Gekreuzigter Christus* von 1604 und Diego Velázquez' *Krönung der Jungfrau* von um 1635–40 (beide Prado) das Oratorium, in den Guardajoyas hingen Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* von 1434 (London, National Gallery), die *Drei Grazien* von Hans Baldung Grien sowie dessen Gemälde *Die Lebensalter und der Tod* (beide Prado, um 1541–45). In der Capilla Real befanden sich 1686 unter anderem Raffaels „*El Pismo de Sicilia*“ (um 1516), im *Salón de los Espejos* Tizians *Kaiser Karl V. bei Mühlberg* (1548) und die *Allegorie der Schlacht von Lepanto* (1573–75) sowie Velázquez' *Merkur und Argus* (um 1659), heute alle im Prado. Aus der Darstellung im Hintergrund von Velázquez' *Las Meninas* von 1656 (Prado) sind auch die Gemälde der Ost- und Südwand im *Quarto Bajo del Príncipe* bekannt (Abb. 2). Bei den beiden großen Bildern an der östlichen Rückwand handelt es sich beispielsweise um Kopien von Juan Bautista Martínez del Mazo: Links eine nach Rubens' *Bestrafung der Arachne durch Minerva* (im Inventar von 1686 aufgeführt als: „Una Pintura de dos varas y media cassi en quadro de la Fábula de Argone y Pallas que tejía la Ystoria del Rouo de Europa, con marco negro, copia de Rubenes, de mano de Juan Baup^{ta} del Mazo, que fue Pintor de Cámara“) und rechts eine Kopie nach Jacob Jordaens' *Wettstreit*

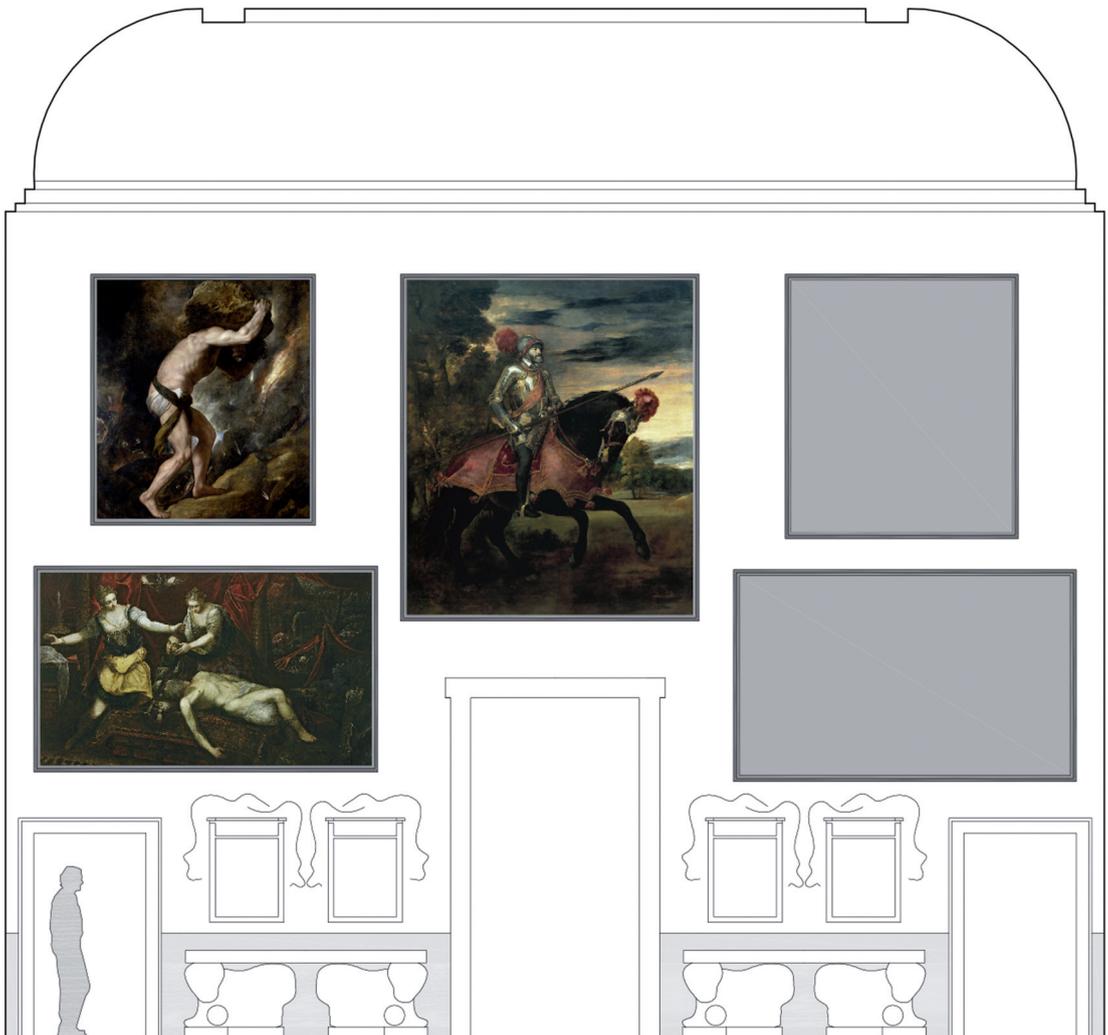


Abb. 3 Daniel Martínez Díaz, Rekonstruktion der Westwand des Salón de los Espejos im Alcázar von Madrid (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2015, S. 67, Abb. 28)

zwischen *Pan und Apoll* („Otra Pintura del mismo tamaño y marco negro, de la Fábula del Dios Pan y Apolo echo Sátiro, copia de Rubenes, de mano del dho Juan Baupp^{ta} del Mazo“; beide 725, Nr. 918–919), wobei nur das rechte Gemälde von del Mazo im Original erhalten ist. Auch *Las Meninas* selbst entstanden für einen Raum im Alcázar.

Beim *Salón de los Espejos* (Abb. 3), der daran anschließenden *Pieza Ochavada* und dem *Quarto Bajo del Príncipe* unternehmen Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo detailgetreue Gesamtrekonstruktionen der Raumausstattung (die auf Vorarbeiten von Steven N. Orso, John F. Moffitt sowie Francisco Javier de la Plaza Santiago fußen). Eine Rekonstruktion der Bilderhängung ermöglichen hier die (von den Inventaristen 1666 und 1686 ver-

merkten) Angaben zur Platzierung der Gemälde im Raum sowie Hintergrunddarstellungen in späteren höfischen Repräsentationsporträts, die in der Nachfolge von *Las Meninas* konkrete Prunkräume im Alcázar abbilden. So zeigt etwa Juan Carreño de Miranda die Witwe Philipps IV., Königin Mariana de Austria, um 1671 im *Salón de los Espejos* (Abb. 4). Neben den berühmten Adlerspiegeln und dem marmornen Prunktisch mit Löwenfiguren ist unmittelbar hinter der Königinwitwe Tintoretts *Judith und Holofernes* zu erkennen (711f., Nr. 92).

NEULOKALISIERUNGEN

Auf der CD-Rom ist zudem die Transkription des 307 Exemplare umfassenden Tapisserien-Inventars von 1666 zu finden (802–848; mit einer zusätz-

Abb. 4 Juan Carreño de Miranda, Mariana de Austria, um 1671. Öl/Lw., 211 x 125 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (Greub 2015, S. 456, Abb. 8)

lichen Auflistung der 104 noch erhaltenen Wandteppiche, 849–900) – eines Bildmediums, das der erwähnte zweite Herzog von Gramont als „herrliche Teppiche“ pries, „von denen einige schöner sind als diejenigen der französischen Krone“ –, ferner eine Aufstellung der zwischen 1666 und 1686 verlorenen und neu hinzugekommenen „pinturas y otros adornos“ sowie eine Liste der *Pinturas desmontadas en diferentes partes de Palacio* von um 1686 (995–999). Das Inventar von 1686 wird auch aus dem Grund zusätzlich angeboten, weil das mit ihm weitgehend identische von 1666, dem das Hauptaugenmerk der Publikation gilt, bei Position 900 unvermittelt abbricht (Abb. S. 625 bzw. auf der CD-Rom S. 799f.). Es findet sich in den entsprechenden Passagen des 20 Jahre später aufgenommenen Inventars weitergeführt (610–613, 616–625). Verwirrend dabei ist, dass in der Publikation die Zählung des Inventars von 1686 in der Weiterführung bei Position 901 beginnt, was die Nummerierung desjenigen von 1666, das bis 953 reicht, teilweise verdupelt.

Diese Posten umfassen unter anderem die berühmten *Bóvedas del Tiçiano* (589ff.), ein Gesamtensemble von 33 Gemälden, das in unterirdischen Raumfluchten auf der Nordseite des Alcázar untergebracht war und dessen Subthema der weibliche Akt bildete. In diesen privaten, nur dem König zugänglichen Sälen hingen, um nur die heute im Prado befindlichen zu nennen, neben Dürers



Adam sowie *Eva* (1507) und Rubens' *Drei Grazien* (um 1635) allein 19 Gemälde von Tizian, darunter *Venus mit dem Orgelspieler* und *Venus mit Cupido und Orgelspieler* (1547–1550 bzw. um 1555), das *Venusfest* (1518–19), *Venus und Adonis* (1554), *Die Andrier* (1523–26), *Danaë* (1553) sowie *Adam und Eva* (um 1550). Dank der akribischen Recherche von Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo lassen sich die *Bóvedas del Tiçiano* im Alcázar nun definitiv verorten. Dasselbe gilt für das *Cuarto Bajo de Verano*, das vom König in den Sommermonaten genutzte Arbeitszimmer, Teil einer Enfilade von

Räumen, bei deren Lokalisierung der Kenner der Prado-Sammlung Matías Díaz Padrón noch 2009 gescheitert war: „No es fácil localizar y acoplarlos en estas estancias“ (*El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens y los cuartos bajos de verano del Alcázar de Madrid*, Madrid 2009, 43).

Frühere Forscher wie Steven N. Orso, Fernando Checa Cremades oder José Manuel Barbeito haben im Hinblick auf die Verortung der Räume im Alcázar bereits wertvolle Vorarbeit geleistet – eine aufgrund wechselnder Raumbenennungen in den Inventaren und des teilweise schnellen Abarbeitens der Räume durch die Inventaristen äußerst schwierige Aufgabe (zur Anordnung der Gemälde im *Cuarto Bajo de Verano*, also jenem Raum, in dem *Las Meninas* hingen, vgl. Thierry Greub, Der Platz des Bildes und der „Platz des Königs“: Diego Velázquez’ *Las Meninas* im Sommer-Arbeitszimmer Philipps IV., in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78, Heft 3/4, 2015, 441–487). Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo lokalisieren das *Cuarto Bajo de Verano* überzeugend ebenfalls im nördlichen, nur hochrangigen Personen zugänglichen Bereich des Palastes. Das ‚Rätsel‘ um Raumabfolge, Aussehen und Verortung beider Raumkomplexe kann damit als gelöst gelten (110, Abb. 61; 120f.).

DER KOMMENTAR

Der aufwendig gestaltete Inventar-Kommentar der vorliegenden Publikation enthält für jede Position den originalen Inventartext von 1666, die Werkangaben, eine farbige Reproduktion (sofern das Werk erhalten geblieben bzw. zuzuordnen ist), falls zu ermitteln Angaben zur Provenienz, eine vollständige Auflistung aller Nennungen des Gemäldes in den königlichen Inventaren vor und nach 1666 (insgesamt haben die Autoren 74 davon ausgewertet; vgl. 637–641), die Bibliographie, sowie, wenn sich das Werk heute im Prado befindet, dessen teils wechselnde Inventarnummern in den dortigen Inventaren seit 1821. Kann das Gemälde nicht mehr identifiziert werden, verweist ein Vermerk auf die jeweilige Letztnennung in einem Inventar. Da in der kommentierten Textfassung Gemälde und Ausstattungstücke (die im Inventar

von 1666 gesondert aufgeführt sind) Raum für Raum gemeinsam besprochen werden, erhält der Leser die Möglichkeit, der Raumnummerierung im Inventar folgend (und dank der Grundrisse des Architekten Daniel Martínez Díaz), die Raumfluchten im Alcázar des *Rey planeta* in seiner Imagination zu durchwandern. Zudem lassen sich die variierenden Beschreibungen der Werke (Thema, Maße) in den Inventaren untereinander abgleichen: So enthält etwa das Inventar von 1636 keine Angaben zum Schätzwert der Werke, der 1666 und 1686 immer ausgewiesen wird.

Etwas unübersichtlicher gestaltet sich die Handhabung der CD-Rom, da oftmals Querverbindungen zwischen den beiden Medien fehlen. Hilfreich wäre es etwa gewesen, auf der CD-Rom im Inventar von 1686 die im Buch für das 1666er-Inventar verwendeten Raumnummern in einer Konkordanz aufzuführen. Auch wäre insbesondere im Druck, trotz des enormen Umfangs, ein Index hilfreich, der eine Suche nach Künstlernamen, Gattungen, Bildthemen, Orten, mythologischen Gestalten usw. ermöglicht hätte. Dessen Fehlen ist umso verwunderlicher, als der Vorgängerband beider Autoren zum Alcázar-Inventar von 1636 (*Quadros y otras cosas que tiene su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, Madrid 2007) einen ausführlichen Index enthält. Wünschenswert wäre – neben einem näheren Eingehen auch auf die deutschsprachige Literatur – zudem eine stärkere Auseinandersetzung mit divergierenden Forschungsmeinungen im Hinblick auf die Identifikation einzelner Gemälde.

Nichtsdestoweniger ist der in achtjähriger Forschungsarbeit entstandene Inventar-Band von Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo bereits heute ein Standardwerk, das die Forschung zur Sammlungsgeschichte der spanischen Habsburger am Beispiel der königlichen Sammlung im Madrider Alcázar auf ein solides wissenschaftliches Fundament stellt. Er dokumentiert nicht nur den Sammlungsbestand nach dem Tod des Monarchen, sondern ermöglicht auch einen Vergleich der Inventarnennungen, rekonstruiert die Ausstattung der wichtigsten Palasträume und macht so die Pracht des Alcázar virtuell nacherlebbar.

Anhand der beiden von den Autoren vorgelegten Bände zu den Inventaren von 1636 (2007) und 1666 (2015) lassen sich nicht nur die (relativ häufigen) Neuarrangierungen von Gemälden im königlichen Alcázar erstmals nachvollziehen, sondern auch in exemplarischer Weise der Geschmackswechsel, der zwischen 1636 und 1666/86 am spanischen Königshof erfolgte: Aus einem vornehmlich an Landschaftsdarstellungen, Porträts und mythologischen Darstellungen (bevorzugt von Rubens und Tizian) orientierten Bestand war – nicht zuletzt dank der gezielten Neuordnung der Werke auf Basis von Raumprogrammen durch den Ver-

walter der königlichen Sammlungen im Alcázar von Madrid, Diego Velázquez, – ein Sammlungsensemble geworden, das den Königspalast Philipps IV. in den Augen der Zeitgenossen als neues „Weltwunder“ erscheinen ließ.

DR. THIERRY GREUB
Internationales Kolleg Morphomata,
Universität zu Köln,
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln,
tgreub@uni-koeln.de

Eine ästhetische Entscheidung: Zeichnen mit Metallstiften

Drawing in Silver and Gold.
Leonardo to Jasper Johns. National Gallery of Art, Washington, D.C., 3. Mai–26. Juli 2015; British Museum, London, 10. September–6. Dezember 2015. Kat. hg. v. Stacey Sell/Hugo Chapman. Washington, D.C., National Gallery of Art; Princeton/Oxford, Princeton University Press 2015. 313 S., zahlr. Ill. ISBN 987-0-691-16612-4. \$ 49,95

Die Ausstellung über Zeichnungen mit Metallstiften, die in Zusammenarbeit zwischen der National Gallery of Art in Washington, D.C., und dem British Museum in London 2015 organisiert wurde, war erstaunlicherweise die erste umfassende Darstellung der Geschichte und Entwicklung des Zeichnens mit Metallstiften. Sie zeigte Werke aus mehr als sechs Jahrhunderten, von etwa 1400 bis

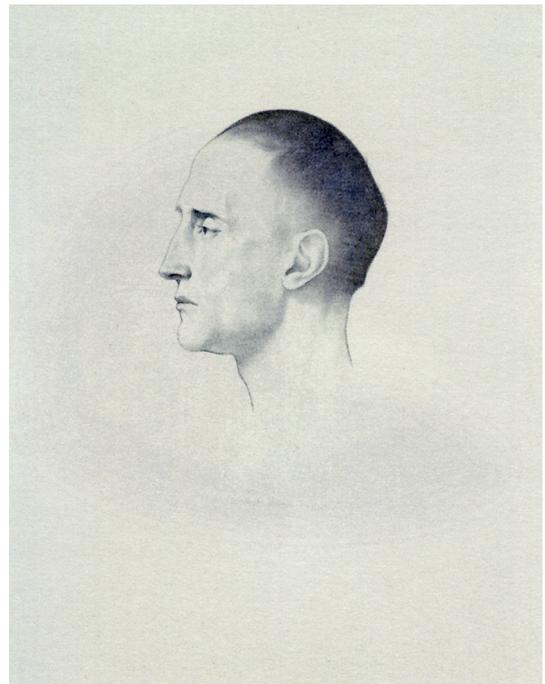


Abb. 3 Joseph Stella, Porträt von Marcel Duchamp, ca. 1922. Silber- und Graphitstift auf präpariertem Papier. New York, The Museum of Modern Art (Kat. 2015, S. 227, S. 1)